



QUANDO O INDIE COMEÇOU?
CONTRIBUIÇÕES DAS BANDAS FELLINI E MARIA ANGÉLICA NÃO MORA
MAIS AQUI PARA A CONSOLIDAÇÃO DO INDIE ROCK NACIONAL

Cynthia de Lima Campos - UFPE¹

1. Por uma definição de indie

Há sempre uma confusão quando nos referimos à indie como sinônimo de independente. E, na verdade, o é, se levarmos em consideração o fato de que a palavra indie nada mais é do que uma corruptela da palavra *independent* (do inglês = independente em português). A expressão deriva do ethos faça-você-mesmo, não inaugurado, mas fortemente disseminado e posto em prática pelo movimento punk e o que se seguiu daí, como o pós-punk, por exemplo. O faça-você-mesmo, só para lembrar, pressupõe que os músicos se tornam eles mesmos responsáveis pela produção, divulgação e circulação do álbum, sem que haja a intervenção da grande indústria fonográfica.

Este processo fez se proliferarem as indies – pequenos selos e gravadoras, que operavam e operam característica e diferentemente das majors, sobretudo no que diz respeito aos rendimentos destinados ao artista e à autonomia concedida a este. Isto permitiu que se desenvolvesse um gênero baseado muito mais nas relações econômicas do que, de fato, nos padrões estéticos. Está claro que à medida que o gênero foi se consolidando alguns elementos sonoros e sócio-afetivos passaram a designar o indie como gênero.

As majors se constituem em pequeno número de empresas possuidoras de um grande e complexo aparato tecnológico e administrativo, que, segundo De Marchi (2011, p. 148) impediram tais gravadoras de explorar todo o mercado musical. Esta lacuna abriu espaço para o surgimento de pequenas e médias gravadoras – as indies, ou independentes -, heterogêneas, destinadas a cuidar de gêneros musicais específicos, mas também incapazes de competir com as grandes gravadoras, tanto pela concentração de capital destas quanto pelo domínio e posse da inovação tecnológica.

¹ cynthia.lcampos@gmail.com

O pressuposto de que indie e independente são termos sinônimos deriva da visão apontada por Simon Frith (1981 *apud* DE MARCH, 2011, p. 148-149) surgida nos anos 1960 de que as gravadoras independentes seriam o lugar da inovação musical e da liberdade de criação, exatamente porque o surgimento destas esteve diretamente ligado à oposição das grandes corporações fonográficas verticalmente integradas – as majors. Isto porque há também uma crença comum de que tudo o que é indie (hipster) se constitui como o lócus da superioridade intelectual.

Foi especificamente na Inglaterra, que o termo indie rock adquiriu status de gênero musical, configurando-se em torno de sons e códigos estéticos restritos, fundados no princípio da raridade da obra de arte. Dentre os códigos, encontra-se o fato de os músicos optarem por não aparecer em capas de discos, bem como à sua resistência em fazer videoclipes promocionais, além de darem preferência a apresentações sem muita produção visual e sem grandes performances de palco. São exemplos desses artistas as bandas The Cocteau Twins, My Bloody Valentine, representantes do shoegaze; Primal Scream e Happy Mondays, que inauguram a tradição do brit pop dançante; Radiohead, que parte de um twee pop para algo mais eletrônico, todas surgidas nos anos 1980.

Na década de 1990, com um star system alternativo já estabelecido pelo menos nos países ocidentais e ocidentalizados, surgem novos grupos oriundos de várias partes do planeta. Na Grã-Bretanha, bandas como The Verve, Blur, Placebo, Pulp e Suede, ao mesmo tempo em que fazem referências explícitas ao glam rock da década de 1970, ligam-se ao Brit Pop. Partindo de outra tradição, o folk, e com fortes referências à literatura e ao universo intelectual, bandas como Belle and Sebastian e Camera Obscura vinculam-se o twee rock (algo como rock fofo). Nos Estados Unidos, o Nirvana e a cena alternativa que se instaurou em torno do grunge reforçaram ainda mais o star system em que havia se transformado o underground. Na Islândia, a banda Sugarcubes (1986-1992) projetou aquela que seria a musa do indie, a cantora Björk, fortemente aclamada por seu experimentalismo, que tem como referências desde a música clássica até a música eletrônica.

Nos anos 2000 – e a razão para isso estaria nas transformações que as tecnologias de comunicação, sobretudo o Mp3, provocaram nas formas de produção, divulgação e consumo musical –, o número de bandas que surgem dentro do que seria considerado o gênero indie rock parece não ter fim. Só para citar algumas: Nos Estados Unidos - The Killers, The Strokes, The White Stripes, com grande alcance de público e recordes de vendas de discos; Beirut, que mescla elementos da música dos Bálcãs com rock; Clap Your Hands and Say Yeah, banda cujas canções possuem alto teor de experimentalismo, a começar pela

desafinação proposital do vocalista. Na Grã-Bretanha, vinculando-se ao Brit Pop, Franz Ferdinand, Kaiser Chiefs e Ok Go!.

É preciso chamar atenção ao fato de que, cada vez mais, o lugar de origem da banda passa a funcionar como critério de valoração, no sentido de que quanto mais distante dos grandes centros culturais hegemônicos, como Grã-Bretanha e Estados Unidos, mais independentes do mercado. Assim é que no Canadá projeta-se The Arcade Fire; na Suécia, Those Dancing Days; na França, Nouvelle Vague, Camille e Les Plasticines; Na Islândia, Amiina e Sigur Rós, e na América Latina, Las Malas Amistade (Colômbia) e CSS (Brasil), para citar algumas poucas.

No Brasil, outros gêneros que não apenas o rock fazem uso da lógica independente de produção musical, como apontado por Trotta e Monteiro (2008), a saber, o axé, o brega, o reggae e o forró eletrônico. Ademais, parece não haver muita homogeneidade com relação a um padrão estético no indie rock nacional.

A definição do indie como gênero musical perpassa a discussão do que se considera independente. Sobretudo no Brasil e na América Latina, lugares onde o gênero em debate não se apresenta de forma tão pura como nos países europeus, e contemporaneamente, indie e independente nem sempre podem ser tomados como sinônimos, porque há casos em que o músico é independente, mas não é considerado indie, e há casos de muitas bandas indies há muito deixaram de ser independentes. Com o desenvolvimento tecnológico, que possibilitou aos músicos produzirem e fazerem circular o seu trabalho, e nem sempre pertencer a uma gravadora indie – que são todas aquelas que não pertencem ao conglomerado das multinacionais: Warner, EMI, Sony e Universal Music – o vínculo com uma gravadora ou selo, mesmo que pequeno pode caracterizar a submissão da criatividade ao sucesso comercial.

2. O indie e a consolidação de um gênero musical no Brasil

Malgrado toda a discussão que perpassa a noção de gênero musical no âmbito da música popular, qual seja aquela que envolve, de um lado, os defensores, musicólogos em geral, das regras técnicas como ritmo, melodia e harmonia como os principais critérios de definição de um gênero musical (TROTТА, 2008), e de outro, aqueles que imprimem uma perspectiva social à construção do gênero musical. Nesta perspectiva, destacam-se os trabalhos de Fabbri (1982), que de forma pioneira destacou aquilo que chamou de regras de gênero. Obviamente, as regras técnicas ou musicologias também foram incluídas na sua teoria, juntamente com as regras sociais e ideológicas, as regras semiológicas, as regras de

comportamento que envolvem performances de músicos e da audiência e, por fim, as jurídicas e econômicas.

Em contribuição, Frith (1996) define gênero musical referindo-se ao padrão estabelecido a partir de critérios de demarcação estabelecidos com base em convenções sonoras e de performance, mas também no modo como a música é vendida e nos valores incorporados a ela. De certa forma, Frith contempla as regras apontadas por Fabbri, referindo-se a ele algumas vezes. Contudo, Frith não enxerga a questão do gênero musical apenas como uma classificação, mas como uma categoria com uso mercadológico, em que uma das principais funções é resolver o problema de tornar a música uma mercadoria. Nessa perspectiva, gênero é uma forma de definir a música em seu mercado. O que se reflete nas expectativas depositadas nos músicos a partir do momento em que se atribui um rótulo à sua música, de modo que esta se enquadre nos critérios de gênero que lhes foram estabelecidos (FRITH, 1996, p. 76).

Para ele, deve-se considerar que nem sempre um rótulo é responsável por definir claramente um estilo, principalmente porque não existe uma linguagem universal para cada gênero. Em complementação, a definição de um gênero pode estar associada à demanda imediata de consumidores, às condições materiais de produção, circulação e consumo musical, ou ao fato de que as pessoas consomem música de maneiras que não são fáceis de serem classificadas genericamente (FRITH, 1996, p. 76). É o caso do indie, que desde o seu surgimento no pós-punk, incorporou estéticas e públicos os mais variados.

Associado ao mito da superioridade intelectual, qual seja a crença de que seus fãs e músicos possuem gosto e atitudes diferenciados, o indie assume o que Frith (1996) denomina de processo de idealização, muito mais do que algo definido de forma tão sistemática como o modelo das regras de gênero apresentado por Fabbri. Sobre tal processo, Frith afirma que corresponde à criação de uma fantasia, o que, para Frith, na indústria fonográfica, tem muito mais a ver com seguir o gosto do que com criá-lo. Nessa condição de fantasia, o gênero musical descreve não apenas o que o ouvinte é, mas também o que a música significa para ele, funcionando como um argumento ao mesmo tempo sociológico e ideológico (FRITH, 1996, p. 85-86).

É exatamente este processo de idealização que atribui a bandas como a Fellini e a Maria Angélica Não Mora Mais Aqui o status de proto indie no Brasil e não a iniciativas como a do Lira Paulistana, que embora possua o status de vanguarda da música independente no Brasil, não se classifica como indie. De fato, o Lira Paulistana foi pioneiro em organizar e trazer a público vários artistas independentes como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção,

Premeditando o Breque, Passoca e Língua de Trapo. Para citar Vicente (2005, p. 4-7), o Lira Paulistana foi muito mais uma iniciativa empresarial do que um movimento musical. Era constituído por um núcleo de produção e difusão artística composto por um teatro, uma gráfica e um selo fonográfico, que permitiu o acesso do público aos artistas a ele vinculados.

Seu idealizador, Wilson Souto Júnior, justifica a sua criação pela existência de um público insatisfeito com a produção cultural da época. Este público era em sua maior parte formado por estudantes universitários ou recém-formados atentos às transformações sociais do país, mas de baixo poder aquisitivo. De outro lado, havia uma cena cultural emergente, sem inserção nos espaços institucionais, com interesse em ganhar espaço na mídia.

Por algum tempo, o Lira Paulistana reuniu público e artistas, lançou discos – tendo posteriormente se associado à Continental (gravadora) – e cujos trabalhos foram rotulados de vanguarda paulistana, dadas as iniciativas de experimentação que, naquela época, eram muito pouco prováveis de acontecer em circuitos comerciais. Mas, do ponto de vista do gênero musical, não podemos afirmar que o Lira Paulistana foi a base do indie nacional, mesmo considerando certa semelhança entre a estética de Premeditando o Breque e da banda Fellini, a quem atribuímos o status proto-indie. Exatamente porque concordamos com a proposta teórica de que o gênero não se constitui apenas a partir de regras econômicas e estéticas, mas também de um discurso e de vínculos emocionais.

3. O proto indie brasileiro

O eixo Rio-São Paulo pode ser considerado o berço da música independente brasileira, qualquer que seja o marco a ela atribuído: o disco *Feito em Casa*, de 1977 pelo selo artesanal; a vanguarda paulistana, por meio do teatro Lira Paulistana e todos os desdobramentos artísticos daí advindos, no final da década de 1970 e início da década de 1980, ou a emergência do rock alternativo já nos anos 1990, representada, sobretudo pelo Midsummer Madness Records (MMR), o selo mais antigo do Rio de Janeiro, cujo catálogo é formado em sua totalidade por bandas independentes (via gravadora) e indies (do ponto de vista estético) e o Baratos Afins de São Paulo, que surgiu no final da década de 1970.

O indie brasileiro, porém, tem suas raízes na cena underground que se inicia na década de 1980, em contraposição ao BRock, que naquela década ocupou todos os espaços da mídia nacional. Nesse sentido, o MMR desempenhou papel estratégico na configuração do gênero. Primeiramente porque, a partir de um fanzine homônimo surgido ainda em 1989, Rodrigo Lariú, o seu fundador, passou a receber fitas demos de bandas surgidas de todo o Brasil. O

Fanzine, desde a sua fundação, era especializado em música independente e, de fato, funcionou como a pedra fundamental do underground nacional.

Segundo o próprio Rodrigo Lariú, a motivação foi dar espaço para bandas alternativas que surgiam e que se apresentavam nas noites paulistana e carioca.

Naquela época, na imprensa musical, só se lia sobre os grandes: Paralamas, RPM, Cazuza e afins. Os poucos independentes que conseguiam algum espaço eram bandas de jornalistas, como Fellini, Maria Angélica. Só que ao mesmo tempo, em poucos inferninhos de SP e do RJ era possível ver shows de bandas obscuras como Second Come, Squonks, Saara Saara, Pin Ups, Killing ChainSaw, e ouvia-se falar de Virna Lisi, Sexo Explícito, Vzyadoq Moe, Harry, estas coisas. A maioria dos fanzines da época eram copy/paste dos semanários ingleses e eu achava aquilo um saco. Daí resolvi que o tema principal do Midsummer Madness seriam as bandas udigrudis nacionais (LARIÚ em entrevista a ROSA, 2009, grifos nossos).

Obscuro² e udigrudi³ figuram aqui como critérios de demarcação de gênero. Do indie, especificamente, pelo menos no seu surgimento, já que, na mesma entrevista, Lariú deixa bastante claro que o Midsummer Madness é um selo que privilegia a sonoridade indie:

Nossa preocupação foi muito musical, de curadoria. O Midsummer Madness é um selo segmentado mesmo, buscamos bandas que têm a ver com um estilo de som que resumidamente chama de indie (LARIÚ em entrevista a ROSA, 2009, grifo nosso).

Fellini e Maria Angélica Não Mora Mais Aqui são apontadas pela crítica especializada como sendo, de fato, o berço do rock underground. Ambas fizeram parte do que alguns atores daquela cena insistem em denominar Rock Paulista. Uma confluência de bandas que surgiram num período em que não havia muitas fronteiras entre improvisado e independência e que se apresentavam em bares undergrounds, como o Napalm, o Madame Satã, o Carbono 14 e o Radar Tantã. São bandas que, praticaram o faça-você-mesmo e que, por isso (mas não somente), fincaram as bases para o que hoje podemos chamar de indie nacional, a despeito de toda genealogia que se faz na tentativa de se criar um marco para a música independente brasileira.

² Remete a desarmonias, combinação de acordes que aparentemente não se encaixam e sons que provocam o estranhamento na audiência média.

³ Udigrudi foi o termo utilizado por Luiz Carlos Maciel (uma espécie de guru da geração de 1960), em 1969, n' O Pasquim para se referir a underground. Ver: TELES, José. O udigrudi caboclo. **Continente Multicultural**: documento, ano 3, n. 26, 2004. Alquimia sonora.

Com influências marcantes do Velvet Underground e Buzzcocks, sem dúvida, a Maria Angélica pode ser definida como o proto-indie⁴ nacional, ainda mais quando observadas as posturas dos seus músicos e a história e sonoridade da banda.

Mesmo tendo sido assediada por gravadoras influentes no Brasil na década de 1980, quando o Brasil assistia ao boom do BRock, como anuncia uma matéria publicada na época⁵, a Maria Angélica gravou seu primeiro disco, *Outsider*, e os dois que seguiram, de forma independente pelo selo Vinil Urbano. Segundo entrevistas dos dois guitarristas da banda, Carlos Nishimiya e Victor Bock, e pelo baixista, Lu Stopa, como a banda não tinha dinheiro para pagar técnicos de som e se estender dias em um estúdio de gravação, o disco levou dois dias para ficar pronto. No primeiro dia, gravaram-se as músicas por seis horas seguidas, e no segundo dia, as músicas foram mixadas. Contudo, a mixagem baseou-se apenas em aumentar e baixar os volumes dos instrumentos e vocais, já que não havia engenheiro de som disponível.

Considerando-se o nível de profissionalização que se atingiu atualmente com a proliferação das tecnologias gravação e produção de som, pode-se, de fato, atribuir à Maria Angélica um status de amadorismo, não fosse a proposta da banda, que muitas vezes recebeu da mídia especializada o título de “único e melhor expoente do rock regressivo nacional”⁶. E é exatamente esta a sonoridade da banda Maria Angélica Não Mora Mais Aqui: o rock regressivo, um mix de garagem – simples e rápido – com letras bem humoradas, inteligentes e despretensiosas. E é também essa sonoridade regressiva o ponto de convergência entre as bandas indies que vão surgir nos anos 1990, estendendo-se até os anos 2000, no eixo Rio-São Paulo e em circuitos independentes do território nacional. Em termos bem simples, o rock regressivo é exatamente aquele que se opõe ao rock progressivo, nada de solos demorados de guitarras ou longas músicas, ou mesmo a inserção de batidas eletrônicas, segundo o próprio frontman da banda, Fernando Naporano:

*Também somos contra usar mil engenhocas eletrônicas para fazer bom rock. Nosso trabalho é todo acústico*⁷.

⁴ Em uma tentativa de entrevistar Fernando Naporano por meio do Facebook, o mesmo foi enfático afirmando não encontrar nenhuma relação entre a Maria Angélica Não Mora Mais Aqui e o indie.

⁵ Ver: AGORA é a vez de Fernando Naporano. **Revista Around**, Nov./1985. Disponível em: <http://www.carlosnishimiya.rock-brasil.com/images/materia_revista_around-novembro85.jpg>.

⁶ Ver, por exemplo: MARIA Angélica e os embalos do Glitter Rock. **Jornal da Tarde**, 8 de fev. 1988. Disponível em: <http://www.carlosnishimiya.rock-brasil.com/images/jornal_da_tarde_8-fev-1988.jpg>.

⁷ Ver: MARIA Angélica não mora mais aqui é uma nova banda no cenário do rock'n'roll. **Revista Contigo**, n. 691, dez./1988. Disponível em: <http://www.carlosnishimiya.rock-brasil.com/images/revista_contigo_691-dezembro-88.jpg>.

Ou ainda a afirmação de Lu Stopa quando perguntado sobre quais as influências da banda:

Basicamente Buzzcocks, David Bowie, e mais adiante alguma influências das bandas do 'regressive rock': Bam Bam and the Calling, The Pastels, entre outros.

A Maria Angélica também recorreu ao romantismo assim como ao deboche.

Enquanto isso/ as hienas riem de mim/ eu não tenho culpa/ de ser feliz assim/ eu não tenho culpa/ de ser feliz assim/ Quando quero arrebento os espelhos/ ignoro os costumes/ dispenso os conselhos/ Vou deixar me levar para além do bem e do mal (Vade Retro Satanás).

De fato, os registros disponíveis da produção da Maria Angélica são extremamente escassos. Os discos, gravados em vinil, não foram regravados em CD. Ainda, segundo afirmações concedidas por Victor Bock, Lu Stopa e Carlos Nishimiya⁸, seria impossível o relançamento desses álbuns por uma questão de direitos autorais. Todo o registro musical localizado foram cinco canções disponíveis em streaming no My Space⁹ e outras oito canções¹⁰ que são registro ao vivo do Festival Não São Paulo, realizado de 21 a 23 de fevereiro de 1986 no Teatro SESC Fábrica Pompéia (sic). O Festival teve como propósito a divulgação da coletânea homônima lançada pela gravadora indie (independente) Baratos Afins¹¹, de Luiz Carlos Calanca.

Outros elementos que justificam o status de proto-indie da banda Maria Angélica é a estética do contemporâneo, no sentido de que esta noção vem sendo debatida ao longo deste trabalho, qual seja, o de que, embora seja consenso entre os especialistas o fim das vanguardas, no que diz respeito às vanguardas do início do Sec. XX, consideramos a ruptura das convenções (linguagem, sonoridade, etc.) a possibilidade da vanguarda musical. Assim, uma vez que o líder da banda, Fernando Naporano, também atuava como crítico musical da Revista Bizz e da Folha de São Paulo, sendo possuidor de um vasto catálogo musical a que poucos jovens da época tinham acesso. Ademais, havia, de fato, um sentimento de desprezo por parte dos integrantes da Maria Angélica às bandas que fizeram sucesso sob a classificação de BRock. Além da ruptura estética, por meio do deboche e do regressive rock, a banda ainda

⁸ Ver: MARIA Angélica não mora mais aqui. Disponível em: <<http://www.beatrix.pro.br/fofo/mariaangelica.htm>>.

⁹ Disponível em: <<http://www.myspace.com/mariaangelicalives>>.

¹⁰ Disponível em: <http://www.celsobarbieri.co.uk/index.php?option=com_content&view=article&id=432:maria-angelica-nao-mora-mais-aqui-ao-vivo-no-projeto-nao-sao-paulo-em-986&catid=21:musica-brasileira&Itemid=66>.

¹¹ Sobre a Baratos Afins ver seção destinada às majors e indies.

rompeu com o idioma que caracterizava o rock nacional, o português, e passou a compor em inglês na tentativa de se lançar em mercados internacionais, já que no Brasil não havia espaço para produções como a da Maria Angélica. O primeiro álbum, *Outsider*, só possuía uma canção em português – *Absinto-me Só*, do mesmo modo que a banda traduziu seu nome para *Maria Angélica Doesn't Live Anymore*.

Fernando Naporano também era considerado figura insuportável e extremamente arrogante, dada a sua situação intelectual, uma vez que o mesmo também tinha pretensões literárias, afirmando o mito da superioridade intelectual. O guitarrista Victor Bock refere-se à sua cultura musical:

O Fernando tem uma cultura musical muito rica e um super bom gosto, então sua coleção de discos era enorme, e para um moleque como eu era um paraíso. A gente ouvia muita coisa nova da época (1984), mas o Fernando também me mostrou muita coisa legal de folk e bandas obscuras dos anos 60¹².

E ainda ao se referir à fama de arrogante de Naporano, Victor Bock identifica-o como portador de uma missão civilizatória, que seria, nesse caso, levar música boa às pessoas, entendendo-se como música boa aqui, aquilo que rompe com as convenções comerciais:

Recentemente conheci um cara que me lembrou muito o Fernando; o Lawrence, cantor do Felt (outra influência). Ambos se vêem como indivíduos com uma missão civilizatória, mas que nunca foram devidamente reconhecidos. Ambos com egos enormes!

Essa aura obscura e de intelectualidade (o mito da superioridade intelectual) da Maria Angélica colocou a banda num patamar cult, que culminou em um convite em 1989 para gravar a faixa *Te Amo Podes Crer* no disco *Sanguinho Novo* em homenagem a Arnaldo Batista, ex-Mutantes, assim como participar dos shows de lançamento do álbum ao lado do próprio Arnaldo.

A segunda banda que pode ser considerada também precursora do indie nacional e já mencionada acima é a Fellini, também formada na década de 1980 em São Paulo e que tinha como um dos líderes Cadão Volpato, que a exemplo de Fernando Naporano possuía pretensões literárias e trabalhava na Revista *Veja* na qualidade de revisor.

Diferentemente da Maria Angélica, o primeiro disco da Fellini saiu por um selo independente mais estruturado, o *Baratos Afins*, de Luiz Carlos Calanca, que transformou

¹² Ver: MARIA Angélica não mora mais aqui. Disponível em: <<http://www.beatrix.pro.br/mofo/mariaangelica.htm>>.

uma loja de discos em gravadora. Mesmo assim, o trabalho de produção também ficou a cargo da banda, como aponta Cadão Volpato em entrevista concedida a Rodney Brocanelli¹³:

A gente em 1985 quis lançar o primeiro disco. Era fundamental lançar alguma coisa, era importante registrar o que a gente estava fazendo porque tínhamos muitas músicas. Eu me lembro que a primeira coisa que o Thomas fez quando entramos em estúdio foi fazer um mapa dos canais. Gravamos em oito canais e cada um tinha uma coisa. Isso é trabalho de um produtor.

Outro elemento em comum com a Banda Maria Angélica era o deboche nas letras das músicas, com a inclusão, por exemplo, de um galo cantando na introdução da música *Funziona Senza Vapore*, faixa de abertura do primeiro álbum, *O Adeus de Fellini* (1985), ou como a própria letra da música pode atestar:

Ninguém é perfeito/ Ninguém é perfeito/ Eu quis ser/ Socialista!/ Socialista!/ Socialista!/ Funziona senza vapore/ Eu vi uma ema/ No Palácio da Alvorada/ Um ex-skinhead falava/ Da sua namorada/ Como gostava/ Dela ser tapada/ Funziona senza vapore.

Nenhuma conexão entre um verso e outro, além da sonoridade soar de forma estranha, como se a música fosse recitada e não cantada. Mas também havia um desejo de provocação, de romper com o lugar comum do BRock, tanto que sempre se questiona o que levou a Carlos Calanca a apostar na banda. Ainda segundo Cadão Volpato:

O Thomas tinha pensando em incluir violoncello, e a gente colocou numa das músicas. Uma coisa que nos inspirou muito na época foi pensar na sonoridade do Seargent Peppers, do Beatles. Inclusive numa das músicas que é Funziona Senza Vapore chupamos um pedacinho do "Good Morning" que tem o galo cantando (Cadão imita o galo). Existem vários outros elementos engraçados e tudo isso foi pensando em fazer um disco que tivesse essa sonoridade estranha, esquisita. Nós pensávamos muito em Beatles nessa época. As gravações foram um barato, muito divertidas mesmo. Eu não me lembro o nome do estúdio, mas era numa travessa da avenida Sumaré, num lugar que tinha várias casinhas em seqüência. Antes disso só gravamos uma demo tape que serviu como base, mas o resultado final ficou bem diferente. Foi o primeiro momento em que a gente fincou o pé e disse 'pô, a gente é capaz de fazer'. E era uma coisa esquisitaça, partindo das letras. Tinha uma música toda cantada em alemão que era composição total do Thomas, uma das raras letras que ele fez. Chama-se "Zäune". As gravações foram muito legais. Você fala de um certo (sic) estranhamento do Calanca, mas ele apostou. Era um som muito esquisito, qualquer pessoa ficaria com um pé atrás. Mas o Calanca foi lá e bancou¹⁴.

¹³ BROCANELLI, Rodney. **História oral da Banda Fellini**. Disponível em: <<http://historiaoraldofellini.blogspot.com.br/>>.

¹⁴ Ver: BROCANELLI, Rodney. **História oral da Banda Fellini**. Disponível em: <<http://historiaoraldofellini.blogspot.com.br/>>.

O deboche também aparece no título dos dois primeiros álbuns da banda, uma vez que estes sugerem o fim da banda: *O Adeus de Fellini* (1985) e *Fellini Só Vive Duas Vezes* (1986), também lançado pela Baratos Afins. Títulos assim justificados por Cadão Volpato:

Na verdade, partíamos sempre de um pressuposto entre o limite da piada e do nonsense. O Fellini não chegava a ser um Língua de Trapo e nem Os Mulheres Negras, que, aliás, são posteriores, eu acho, mas trabalhávamos sempre nesse limite do humor e para nós seria interessante o primeiro disco já ser um adeus. Acabamos ficando marcados por isso¹⁵.

A Fellini lançou quatro discos, três pela Baratos Afins, além dos citados acima, o terceiro álbum intitulado *3 Lugares Diferentes* (1987) e um quarto álbum lançado em 1989 – Amor Louco – pela Wop Bop, que também era uma loja de discos. A audiência aos quatro álbuns deixa clara uma mudança na sonoridade da banda, que passou de uma influência pós-punk, com nítida referência ao New Order e ao Joy Division, com a música *Rock Europeu* (segunda faixa do álbum *O Adeus de Fellini*). A sonoridade do primeiro álbum é bastante densa¹⁶ e obscura, com batidas eletrônicas e dançantes bem discretas, bem no estilo rock europeu, ou rock de Manchester.

Essa música [Rock Europeu] é a cara de uma época, aquela levada meio New Order, que é bem característico do ano de 1985. Foi uma das primeiras músicas que compusemos. Lembro direitinho como foi o processo: o Thomas apareceu com uma linha de baixo, o Jair colocou uma linha de guitarra em cima e eu botei aquela letra... É engraçado porque chegamos a renegar essa música pelo fato de não ter nada a ver com o espírito que foi avançando no tempo. A letra falava sobre o que era o rock para a gente naquela época, um rock de sotaque inglês, era o rock inglês. Eu falava de coisas engraçadas, acabei citando o grupo alemão Fel Färben num trecho. Era um tipo de postura frente ao rock feito naquela época. Na verdade era uma postura diferente, queria sair do país¹⁷.

O segundo álbum apresenta uma sonoridade bem mais densa que o álbum anterior, mas também mais poética e mais experimental e tão eletrônica quanto o primeiro. Com destaque para a segunda faixa, *Mãe dos Gatos*, que inclui instrumentos de sopro sobrepostos às batidas eletrônicas, gravada toda por improvisação, com gritos que parecem um idioma

¹⁵ Ver: BROCANELLI, Rodney. **História oral da Banda Fellini**. Disponível em: <<http://historiaoraldofellini.blogspot.com.br/>>.

¹⁶ Esta expressão também foi retirada do campo e remete ao uso de solos e de canções conduzidas em ritmos lentos.

¹⁷ O “queria sair do país” se aproxima muito das razões que a Maria Angélica encontrou para ir embora para a Inglaterra: não havia espaço para tanta vanguarda no mercado fonográfico brasileiro. Ver: BROCANELLI, Rodney. **História oral da Banda Fellini**. Disponível em: <<http://historiaoraldofellini.blogspot.com.br/>>.

desconhecido, mas que na verdade refere-se ao nome do gato de Thomas Pappon, Mitsu, que passou na sala no exato momento da gravação.

“Mãe dos Gatos” foi improvisação pura, a única música que o Fellini fez assim, a letra foi improvisada. Tem uma hora que ele fala “Mitsu, Mitsu” é porque o meu gato Mitsu passou no meio da gravação e o Cadão ficou chamando o gato. Por isso que a música se chama “Mãe dos Gatos”. Tem a história da foto com o gato no colo... na verdade as pessoas acham genial, mas foi meio por acaso também¹⁸.

E exceção para as faixas Tabu e Tudo Sobre Você que flertam diretamente com o samba eletrônico, sonoridade que vai estar presente no último álbum da banda. Ainda em *Fellini Só Vive Duas Vezes*, as pretensões literárias de Cadão Volpato e Thomas Pappon ficam evidentes em quase todas as músicas, já que a maioria delas apresenta-se com toques de poesia concreta e com uma melodia quase falada. No álbum seguinte, a banda mantém a sonoridade, incluindo mais experimentalismos, como a gravação de um programa em que John Peel toca a música *Outro Endereço, Outra Vida* no seu programa de rádio na Alemanha e que repercute positivamente para a reputação da banda¹⁹.

Um, em alemão, é do Axel Sommerfeld. Ele mandou um tape para o Thomas no qual tinha uma gravação do programa do John Peel, um inglês que é um dos maiores disk-jockeys do mundo. E ele tocou "Outro Endereço, Outra Vida" na BBC Radio. Talvez o Axel tenha reproduzido essa fita com a música e a fala do John Peel no seu próprio programa de radio na Alemanha. A gravação que traz o John Peel anunciando "Outro Endereço, Outra Vida" está nesse disco também. Depois que essa música foi tocada na BBC, nós recebemos dez cartas da Inglaterra. Uma delas é de um presidiário dizendo que amava o som da gente. Enfim, recebemos dez cartas por conta de ter tocado uma única vez no programa do John Peel. Uma outra gravação é de um gaitista, o Sugar Blue. O Thomas como jornalista, trabalhando para Bizz, foi entrevista-lo e achou que era muito legal o que ele falava. “Música não é para banqueiros, música é um estado de alma”, dizia. Era uma declaração de princípios. Como a gente tinha entrado com gaita, então casou. E tinha uma gravação com o Osmar Santos. Nós fomos até o programa "Balancê" e ele tirou o maior sarro da nossa cara (risos)²⁰.

¹⁸ Thomas Pappon em entrevista a Rodney Brocanelli. Ver: BROCANELLI, Rodney. **História oral da Banda Fellini**. Disponível em: <<http://historiaoraldofellini.blogspot.com.br/>>.

¹⁹ Vale a pena citar um trecho da página da gravadora Midsummer Madness dedicada à Fellini, ao se referir à citação do álbum *3 Lugares Diferentes* no programa de John Peel: “Foi esse disco que alçou o Fellini ao reconhecimento inter-planetário de ser tocado no programa de John Peel. Naquela época, pré-internet, isso era muita coisa. E não tinha MySpace. Lo-fi não era um termo conhecido e gravações caseiras eram como suicídio em tempos de super-produções à la RPM”. Disponível em: <<http://mmrecords.com.br/200902/fellini/>>.

²⁰ Cadão Volpato em entrevista a Rodney Brocanelli.

O terceiro álbum ainda é considerado por Cadão Volpato²¹ como aquele que concretiza a entrada do samba na música da Fellini. Nesse caso, “um samba com batida quebrada, [e mais uma vez] esquisita”, que definiria a sonoridade da banda, ou como afirmou, Thomas Pappon²², *3 Lugares Diferentes* definiu a identidade musical da banda.

Por fim, o último álbum, *Amor Louco*²³, já não mais lançado pela Baratos Afins, e sim pela Wop Bop, vem a ser considerado pela crítica e pela própria banda como o mais pop de todos, mas também o mais cosmopolita e mais “São Paulo”. A pretensão não foi tornar o álbum mais comercial e, portanto, mais vendável, e sim, fazer uso de recursos tecnológicos não experimentados nos álbuns anteriores. O samba com batida quebrada apresentada no álbum anterior se consolida em *Amor Louco*, mesclado a batidas eletrônicas e direcionando-se para uma linguagem mais próxima da MPB.

*[...] esse projeto, que era bastante eletrônico, tinha o espírito do samba*²⁴.

Mas os integrantes da banda negam que este álbum tenha sido uma tentativa de sucesso comercial, a motivação maior foi produzir um disco com melhores condições técnicas do que os anteriores, o que repercutiu na finalização do álbum, por isso também, a acusação de disco mais pop da banda. E, ao contrário de ser uma tentativa de fazer MPB, ou mesmo subverter o samba:

*[...] é claro que o Fellini se achava uma banda de rock, e nossa preocupação era muito mais a de curtir, no espírito de “pô, isso é legal, vamos nessa” [...]*²⁵.

Amor Louco é considerado o último álbum da Fellini, e, por isso, resume a trajetória, o amadurecimento e as mudanças de sonoridade e estética pelas quais a banda passou por quase toda a década de 1980.

4. O legado

Numa época em que as possibilidades de gravação eram mínimas e que a tecnologia era privilégio de umas poucas gravadoras, produzir e gravar seu próprio disco, sobretudo

²¹ Em entrevista a Rodney Brocanelli.

²² Em entrevista a Rodney Brocanelli.

²³ Na verdade, em 2002, saiu o quinto álbum da Fellini – *Amanhã é Tarde* – pela Midsummer Madness, considerado muito mais um projeto de Cadão Volpato e Thomas Pappon, do que de fato um retorno da banda, mas que manteve os princípios estéticos e as sonoridades presentes nos álbuns anteriores.

²⁴ Cadão Volpato em entrevista a Rodney Brocanelli.

²⁵ Thomas Pappon em entrevista a Manoel Magalhães.

mantendo um padrão estético e experimental avesso às convenções de mercado, fez da Fellini, e da Maria Angélica Não Mora Mais Aqui duas bandas também ligadas à vanguarda . Tanto do ponto de vista estético, porque promoveu rupturas, mesmo sem reverberar imediatamente na grande mídia, como o rock nacional; quanto do ponto de vista de mercado, porque as condições de produção e os resultados estéticos importavam muito mais do que o sucesso de vendas.

Mas seria leviano afirmar que essas bandas não tiveram sucesso. Nos redutos undergrounds e intelectualizados de uma São Paulo vanguardista, Fellini e Maria Angélica reinaram absolutas, como se a vanguarda só pudesse ser compreendida e amada por um seleto grupo de pessoas (aqueles dotados da superioridade intelectual, ou com uma missão civilizatória tal como Fernando Naporano) . Os demais, “pobres almas ignorantes”, jamais compreenderiam tamanha estranheza.

Vale a pena reproduzir as vozes de três ex-integrantes da Fellini quando estes foram questionados a respeito do legado. Cadão Volpato é enfático ao associar a sonoridade proposta com a “cara-de-pau” dos integrantes da banda, resumindo o legado nas palavras independência e ousadia. Obviamente, a primeira dependente da segunda. Já Thomas Pappon e Jair Marcos elucubram um pouco mais:

[...] creio que nós soubemos nos aproveitar bem da maior lição do punk, a do faça-você-mesmo. Não tínhamos nada a perder, todos na banda sabiam que jamais poderíamos viver do Fellini.

[...]

Primeiro, a atitude, a postura anti-banda, como forma de criar um contrapeso ao clichê “roqueiro”, ditado pelas grandes gravadoras e grande maioria das bandas. Nós assimilamos totalmente a imperfeição, o erro, a falta de técnica. Trocamos de instrumentos e quase nunca tocávamos as músicas que as pessoas esperavam ouvir. Com isso, tentávamos privilegiar a ironia, a ideia, a leveza, a surpresa e sensibilidade²⁶.

A estranheza que o nosso som causava à primeira impressão acabou virando o mote para o nosso “sucesso”. Muitos até não gostavam do grupo numa primeira ouvida, depois se acostumavam, gostavam e passavam a adorar²⁷.

E é justamente essa ousadia a causa para o encerramento das atividades da banda Fellini, O que também pode ser aplicado à Maria Angélica, mesmo que em circunstâncias e motivações pessoais distintas. Depois de seis anos insistindo na produção de discos

²⁶ Thomas Pappon em entrevista a Alexandre Matias.

²⁷ Jair Marcos em entrevista a Alexandre Matia.

independentes, produzidos com recursos próprios e sem retorno financeiro algum, os integrantes começaram a apresentar alguns sinais de esgotamento, não apenas pela falta de reconhecimento e sucesso comercial, mas também porque a chegada desse sucesso só aconteceria com o ingresso da Fellini no “esquema rock star”. Algo totalmente renegado por todos os integrantes da banda.

Vale registrar que muito antes de Chico Science e Nação Zumbi e Fred Zero4 e a Mundo Livre S/A, a Fellini já promovia o encontro do rock com ritmos brasileiros e música eletrônica, colocando-se mais uma vez na vanguarda do rock brasileiro.

Referências

DE MARCHI, Leonardo. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do Séc. XXI**. São Paulo: Estação das Letras e Cores; FAPERJ, 2011. p. 145- 163.

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. **Popular Music Perspectives**, IASPM, 1982.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard, 1996.

ROSA, Fernando. Midsummer Madness: um projeto de vida que completa 20 anos (entrevista com Rodrigo Lariú). **Senhor F**, São Paulo, Agência de Notícias, 2009. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=5399>>.

TELES, José. O udigrudi caboclo. **Continente Multicultural**: documento, ano 3, n. 26, 2004.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Ícone**, v. 10, n. 2, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.icone-ppgcom.com.br/index.php/icone/article/viewFile/23/29>>.

_____; MONTEIRO, Márcio. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. **E-Compós**, Brasília, v.1, n.2, maio/ago. 2008.

VICENTE, Eduardo. A música independente no Brasil: uma reflexão. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXVIII, Rio de Janeiro, 2005. **Anais...** Rio de Janeiro: Intercom, 2005. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/49335008949277938986592713214137599956.pdf>>.

Discografia

Fellini. **O Adeus de Fellini**. Baratos Afins. 1985

_____. **Fellini só Vive duas Vezes.** Baratos Afins. 1985

_____. **Três Lugares Diferentes.** Baratos Afins. 1987

_____. **Amor Louco.** Woop Bop. 1989

Maria Angélica Não Mora Mais Aqui. **Outsider.** Vinil Urbano. 1988.